

## Trabajo Fin de Grado

Michel Houellebecq: l'autofiction comme critique  
des rapports humains modernes dans *L'extension  
du Domaine de la Lutte, Les Particules  
Élémentaires* et *La Possibilité d'une Île*.

Michel Houellebecq: Autofiction as a critique of modern  
human relationships in *Whatever, Atomised* and *The  
Possibility of an Island*.

Autor/es

Timofey Ermolov Zheleznova

Director/es

Nieves Ibeas Vuelta

Facultad de Filosofía y Letras / Departamento de Filología Francesa

Noviembre 2021

# Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>1. L'écriture de soi</b>	<b>2</b>
1.1. Définition	2
1.2. L'autobiographie d'après Philippe Lejeune	3
1.3. L'autofiction d'après Serge Doubrovsky	5
<b>2. L'autofiction chez Michel Houellebecq</b>	<b>8</b>
2.1. Polémique et la notion de posture de Jérôme Meizoz	8
2.2. La confusion des éthos	10
2.3. Les traces d'autofiction dans <i>L'Extension du domaine de la lutte</i> , <i>Les Particules élémentaires</i> et <i>La Possibilité d'une île</i>	15
<b>3. Critique des rapports humains modernes</b>	<b>19</b>
3.1. Un monde régit par des nouvelles hiérarchies socioéconomiques	19
3.2. Changement ontologique et perte des valeurs	21
3.3. L'impossibilité de bonheur des individus, ni dans le présent, ni dans l'avenir	25
<b>Conclusion</b>	<b>30</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>32</b>
<b>Sitographie</b>	<b>34</b>

# Introduction

Le but de cette dissertation de fin d'études est d'approfondir dans la production romanesque de Michel Houellebecq en tant que critique des rapports humains modernes, et dans le rôle que l'autofiction joue dans les trois romans de notre corpus, *Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules élémentaires* et *Possibilité d'une île*. Notre choix vient déterminé par leur continuité thématique et leur date de publication chronologique dans la première décennie de production en prose de cet écrivain, ce qui, à notre avis, facilite et donne plus de cohérence à l'analyse de certains aspects de son écriture.

Pour accomplir cet objectif et pour mieux comprendre la trajectoire de cet écrivain polémique, souvent considéré ambigu et incompréhensible, il nous a semblé nécessaire de diviser notre dissertation en trois grandes parties qui se divisent à la fois en trois sous-parties chacune. Dans la première partie, nous faisons une réflexion théorique centrée sur l'écriture de soi dans la littérature française contemporaine, sur le genre autobiographique et sur l'autofiction, nécessaire pour pouvoir classer les romans de Michel Houellebecq sous le genre d'autofiction. Dans la deuxième partie, nous nous centrons sur l'analyse de la posture de Houellebecq et sur la confusion des ethos, qui permettent la mise en scène des personnages doubles de l'écrivain mi-réels, mi-fictifs, et qui caractérisent l'ambiguïté de l'autofiction. Dans la troisième partie, plus pratique et plus centrée sur l'analyse thématique des romans de notre corpus, nous exposons trois thèses essentielles qui dénoncent les problèmes des rapports humains modernes : un monde régit par des nouvelles hiérarchies socioéconomiques, un nouvel changement ontologique dans l'esprit des individus, et l'impossibilité de bonheur comme le résultat de tous ces changements.

Parmi les romans qui ne font pas partie de notre corpus, mais que nous avons voulu citer pour illustrer nos points, se trouvent *Lovecraft*, *contre le monde*, *contre la vie*, *Plateforme* et *Sérotonine*, étant le but de cette dissertation de ne pas seulement faire l'analyse de du rôle que l'autofiction joue dans la critique des rapports humains de Michel Houellebecq, mais aussi celui de repérer les éléments qui caractérisent l'ensemble de son écriture en prose, en jetant une nouvelle lumière sur la création d'univers romanesque unique qui dénonce le malaise contemporain, et qui est nourri par la posture et par l'hypermédiatisation de cet auteur, phénomène unique dans la littérature contemporaine française et source d'inspiration pour une nouvelle génération d'écrivains polémiques comme Virginie Despentes ou Frédéric Beigbeder, parmi bien d'autres.

# 1. L'écriture de soi

## 1.1. Définition

La contemporanéité littéraire française est fortement marquée par une pratique d'écriture qui vit une renaissance depuis la deuxième moitié des années 1970, et qui est l'écriture de soi, qui cherche la prise de conscience de l'individu, la construction de l'identité personnelle et le reflet de la société en tant que reflet de soi-même. Mais qu'est-ce que l'écriture de soi ?

L'écriture de soi est une forme d'écriture qui rompt avec la tradition littéraire du narrateur en troisième personne, où « il » laisse place à « je », ce qui permet que les histoires racontées deviennent plus personnelles, et que l'auteur puisse se placer au centre de la narration comme le personnage principal de ce qu'il raconte<sup>1</sup>, en projetant ses émotions, et ses états psychiques dans la narration. Grâce à ce choix stylistique, l'auteur peut se retrouver dans le récit en tant que personnage et narrateur et se servir de cet enjeu à l'avantage de sa liberté d'expression artistique et de sa vision unique du monde. L'un des exemples les plus illustratifs de l'écriture de soi est celui des *Rêveries* de Jean-Jacques Rousseau (1782), ses confessions en première personne où l'auteur mélange le récit de son enfance et de sa vie avec ses pensées philosophiques et ses réflexions par rapport à la société dont il fait partie, ainsi que les joies et les mécontentements qu'il a vécus.

Pour comprendre l'écriture de soi dans le cadre de la littérature française contemporaine nous considérons nécessaire d'établir une distinction terminologique entre l'autobiographie et l'autofiction d'après les thèses exposées par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1975) et par Serge Doubrovsky dans *Le fils* (1977), sur un dispositif narratif ambigu qui présente un « je » fictif, et un « je » pseudo-biographique critique, qui travaillent l'un à côté de l'autre pour créer une illusion qui s'éloigne de l'autobiographie, comme il se trouve chez Michel Houellebecq dans les trois romans de notre corpus.

---

<sup>1</sup>« L'écriture de soi » dans le blog *Le Cours*. En ligne: <http://www.mrexhibition.net/cours/?p=12375#> (consulté le 9.10.2021).

## 1.2. L'autobiographie d'après Philippe Lejeune

Les racines de l'autobiographie dans la tradition littéraire européenne peuvent se remonter aux *Méditations* de Marc Aurélie au II<sup>e</sup> siècle, aux *Confessions* de Saint Augustin au IV<sup>e</sup> siècle, ou aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour devenir l'un des genres littéraires les plus importants à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec des écrivaines comme Nathalie Sarraute, Annie Ernaux, Marise Condé et Michel Houellebecq entre autres.

Cependant, c'est Philippe Lejeune le responsable du renouvellement de ce genre avec son *Pacte autobiographique* en 1977 et *L'Autobiographie en France* en 1996, où il délimite théoriquement le « je » classique des *Méditations* et des *Confessions*, qui avait commencé à devenir de plus en plus énigmatique et fictif dès la publication de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust en 1912. Il s'agissait non seulement de l'un des traits les plus modernes de la littérature contemporaine, mais aussi celui de la musique, de la cinématographie et de l'expression artistique du XXI<sup>e</sup> siècle.

D'après Philippe Lejeune, le récit autobiographique est le « récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>2</sup>. D'un côté, cette définition renvoie encore une fois à l'origine du terme « autobiographie », qui apparaît en France vers 1850 comme un synonyme de « mémoires », étant souvent substituées à lui, comme dans le cas des *Rêveries* de Rousseau. D'un autre côté, elle met en jeu l'importance du langage sous la forme de récit en prose, étant le sujet principal le traitement de la vie individuelle et du développement de la personnalité de l'individu qui est au centre de la narration. Enfin, la définition de Lejeune, renvoie aussi à la situation de l'auteur, et surtout de la correspondance entre son identité avec celle du narrateur, et avec celle du personnage principal du récit, tout en proposant la question sur la différence entre « autobiographie » et « roman autobiographique ».

Pour Philippe Lejeune, il n'y a aucune différence entre ces deux types de récit si l'on part de l'analyse interne du texte, car dans les deux cas, « je » renvoi à « auteur » :

Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Lejeune, Philippe (1994). *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique. p. 14.

<sup>3</sup>*Ibid. loc. cit.*

L'autobiographie se caractérise par la concordance entre l'image de l'auteur, du narrateur et du personnage, que le lecteur suppose par le pacte de lecture, d'où il est nécessaire que le nom de l'auteur soit le même à celui du narrateur : « le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture »<sup>4</sup>.

Dans le cas du roman autobiographique, rien dans le texte ne peut prouver la concordance supposée Auteur=Narrateur=Personnage, étant nécessaire de faire intervenir la connaissance d'éléments externes du texte. À différence d'une autobiographie, un roman autobiographique est un texte qui peut être lu comme soit comme un roman ou comme une autobiographie, et le nom et la vie de l'auteur peuvent ne pas coïncider avec ceux du narrateur et du personnage, car tout dépend du pacte de lecture *romanesque* ou *autobiographique* établi entre l'auteur et le lecteur, comme explique Lejeune :

Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects : pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), et attestation de fictivité (c'est le sous-titre « roman » et la couverture qui ont cette fonction).<sup>5</sup>

De cette manière, il est nécessaire de chercher la référence externe au texte pour repérer la déclaration d'intention autobiographique de l'auteur dans le titre, dans le prière d'insérer, dans la dédicace, dans une note inclusive, ou dans des entretiens accordés au moment de la publication. En plus, il faut connaître par d'autres sources d'information la vie de l'auteur et le parallélisme existant avec le récit si l'on veut prouver l'authenticité du texte, car la barrière entre la réalité et la fiction est très floue dans les deux récits, et l'écrivain peut « toujours faire semblant de rapporter et de publier l'autobiographie de quelqu'un qu'on cherche ainsi à faire passer, tant que ce quelqu'un n'est pas l'auteur »<sup>6</sup>.

Pour notre analyse, c'est la différenciation entre le *pacte de lecture autobiographique* et le *pacte romanesque* qui nous semble importante, explicitée dans ce tableau de Lejeune que nous allons voir en plus de détail dans la deuxième partie de notre dissertation :

---

<sup>4</sup>*Ibid.* p. 13.

<sup>5</sup>*Ibid.* p. 27.

<sup>6</sup>*Ibid. loc. cit.*

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

7

Suivant ce schéma, un roman peut donc se fonder sur les événements de la réalité de la vie de l'écrivain racontés de façon rétrospective ; or, si le nom du narrateur diffère de celui de l'auteur qui apparaît sur la quatrième de couverture, le récit devra être sous-titré comme un roman, c'est à dire, une fiction. Par conséquent, Philippe Lejeune n'accepte pas l'existence d'un récit qui soit une autobiographie et en même temps une fiction, en faisant une distinction très claire entre les deux genres.

### 1.3. L'autofiction d'après Serge Doubrovsky

Si, en général, c'est Philippe Lejeune le premier à introduire la différence du pacte de lecture de l'autobiographie de celui du roman autobiographique, c'est Serge Doubrovsky le responsable de la réinvention du genre lors de la publication de son ouvrage de caractère autobiographique *Fils* en 1977, où le « je »- auteur de la quatrième de couverture porte le même nom que le « je »-narrateur. Cependant, l'inscription du terme « roman » sur la couverture propose une nouvelle variante théorique à l'autobiographie : celle d'une autobiographie inspirée de la fiction, que S. Doubrovsky va appeler *autofiction*, afin démontrer qu'un auteur peut être un personnage fictionnel et référentiel en même temps.

C'est dans le cadre du bouillonnement théorique des années 60 et 70, que Doubrovsky rompt les canons de Lejeune, critiquant l'autobiographie et surtout les mémoires d'être restreintes aux personnalités célèbres, qu'il appelle les « importants de ce monde »<sup>8</sup>. Dans son

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>8</sup>Doubrovsky, Serge (1988). *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Puf, Coll. Perspectives Critiques. p. 48.

ouvrage *Autobiographiques de Corneille à Sartre* (1988), Doubrovsky définit le nouveau genre qu'il vient de créer :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.<sup>9</sup>

À différence du pacte de lecture autobiographique, le pacte de lecture de l'autofiction est beaucoup plus complexe, car l'enjeu entre l'auteur, le narrateur et le personnage est ambigu et ne permet pas au lecteur d'établir une distinction claire entre les trois.

D'après Isabelle Grell, théoricienne de l'autofiction, il y a plusieurs critères pour qu'un récit soit autofictionnel, parmi lesquels le mélange des faits et de la fiction, la mise en scène de l'écrivain au sein de son récit en parlant de lui, et la présence des indices autobiographiques qui permettent d'inscrire le récit dans le réel<sup>10</sup>. Il est aussi important de noter que si le personnage principal partage très souvent le nom de l'auteur, ce n'est pas toujours le cas. En outre, l'autofiction traite souvent une période limitée de la vie de l'auteur, tandis que la présentation des événements peut ne pas être chronologique et les dates peuvent être fictives avec l'intention de confondre le vrai et le fictif :

Les autofictionnistes s'autorisent à inverser des dates, à « oublier » des éléments « vrais », à interférer les vérités. C'est en cela que l'autofiction est souvent plus injuste. Un seul fil est tiré de la pelote de laine de ce qu'est la vie.<sup>11</sup>

L'ambigu instauré par l'autofiction porte ainsi sur l'exactitude des souvenirs, sur la pertinence de la narration, et surtout sur la bonne foi de l'auteur. Comme nous avons vu, le pacte de lecture autofictif permet au lecteur de choisir de prendre le récit comme une fiction ou comme un énoncé qui mélange la réalité et le fictif, tout en cherchant des pistes données volontairement par l'écrivain dans le récit, dans sa vie, et dans ses interventions publiques.

En plus, il y a une autre différence significative entre le roman autobiographique et l'autofiction : la nature du « je ». D'après Jacques Lecarme, un autre théoricien de l'autofiction, même si le « je » narrateur de l'autofiction porte le même nom que l'écrivain qui apparaît en quatrième de couverture, le « je » de l'autofiction « est un je universel et non un je subjectif »<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup>*Ibid. loc. cit.*

<sup>10</sup>Grell, Isabelle, « C'est fini » (entretien), *Nouvelle Revue française*, n° 598, septembre 2011, pp. 103-104.

<sup>11</sup>*Ibid.* p. 102.

<sup>12</sup>Jacques Lecarme. 1996. « L'autofiction : un mauvais genre? », *Autofictions & Cie.*, RITM, no 6, p. 267.



L'écrivain a donc le choix de s'inventer une vie et une personnalité qui ne sont pas complètement les siennes, et qui pourraient être plus proches de quelqu'un d'autre.

Après la publication de *Fils* de Doubrovsky, le terme *autofiction* a gagné beaucoup de popularité parmi les écrivains francophones modernes et, notamment, Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Virginie Despentes, en leur permettant de refléter dans leurs romans l'enjeu mi-réel mi fictif de leur identité grâce à l'internet, les réseaux sociaux comme Facebook et Instagram, et le metaverse. N'importe qui est capable de créer une image publique de soi-même ou un avatar qui mélange la réalité biographique et la fiction, sans être jamais sûrs en tant qu'observateurs du rapport de véracité entre l'identité que l'on projette vers l'extérieur, et l'être vivant créateur de cette identité.

Finalement, l'autofiction est un reflet de la vérité, mais pas de la réalité, d'où la conception du « je » universel dont nous venons de parler. L'écrivain a la liberté de concevoir l'autofiction comme un genre plus ouvert et plus indépendant. L'auteur peut se montrer indépendant par rapport au « je » narrateur, ce qui lui permet d'expérimenter des nouvelles formes de roman, qui véhiculent dans un certain degré ses expériences personnelles, sa vie, et la société dont il fait partie, ce qui était le but Serge Doubrovsky : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... JE SUIS UN ÊTRE FICTIF... Moi, suis orphelin de MOI-MÊME »<sup>13</sup>.

En tout cas, nous tenons à souligner la fluidité et l'insaisissabilité du « je » autofictionnel, qui permet l'effacement et la reconstitution de l'écrivain pour se construire soi-même comme dans son récit :

L'autobiographie est une reconstruction du passé, ce qui ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est que le moi est une chose très fluide, insaisissable. Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le « je » n'est donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée.<sup>14</sup>

Cette réflexion nous mène à extraire une idée très importante pour notre analyse et à nous poser les questions suivantes, que nous allons essayer de répondre dans la deuxième partie de notre dissertation : le « je » des romans de Houellebecq, est-il un point de départ ou un point

---

<sup>13</sup>Doubrovsky, Serge (1989). *Le livre brisé*. Paris, Grasset. p. 212.

<sup>14</sup>Viard, Bruno (2013). *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, Presses Universitaires de France. pp. 8-12.

d'arrivé ? L'écrivain descend-il vers ce moi inconnu, afin de se constituer d'une façon nouvelle en tant que personnage de ses romans ?

## 2. L'autofiction chez Michel Houellebecq

### 2.1. Polémique et la notion de posture de Jérôme Meizoz

Depuis son entrée littéraire en 1991 avec son premier essai *Lovecraft, contre le monde, contre la vie*, Michel Houellebecq s'est imposé comme un écrivain polémique, remarqué en France et à l'étranger, et notamment après la publication de son roman *Les Particules élémentaires* en 1998. Cela est dû aux nominations et obtentions de prix littéraires (Prix Goncourt 2010), à sa forte présence polémique dans les médias, et aux critiques qu'il va recevoir par rapport à sa vision politique, religieuse et sexuelle. Par conséquent, parler de l'écriture de Houellebecq exige à notre avis parler de l'impact de la polémique dans son œuvre, et de sa posture en tant qu'écrivain.

Né Michel Thomas en 1956 sur l'île de la Réunion, il change son nom de famille pour emprunter celui de jeune fille de sa grand-mère paternelle pour s'éloigner de sa mère, qu'il déteste, juste avant la publication de *Lovecraft, contre le monde, contre la vie*<sup>15</sup>. Michel Houellebecq est connu comme écrivain, personnage public, cinéaste, poète et ex-ingénieur agronome qui introduit dans ses romans l'individualisme de la société moderne, la profonde solitude face à un monde hostile régie par la compétence économique et sexuelle, l'égoïsme et l'impossibilité de bonheur de ses personnages masculins cinquantenaires, qui ont souvent une vision sombre, raciste et misogyne face à l'aliénation dans laquelle ils vivent, qui leur force à disparaître sans laisser trace ou de se suicider à la fin de chaque roman.

Le discours polémique est présent dans tous les écrits de Houellebecq, même si les axes thématiques varient, comme dans le cas de *l'Extension du domaine de la lutte*<sup>16</sup> (1994) et de la compétence sexuelle, dans *Les Particules élémentaires*<sup>17</sup> (1999) où le racisme et la misogynie des personnages soulèvent des doutes sur les vraies intentions de l'auteur, dans *La Possibilité d'une île*<sup>18</sup> et l'étroite ligne existante entre les êtres humains et des bêtes, dans *La Carte et le*

---

<sup>15</sup> *Ibid. loc. cit.*

<sup>16</sup> À partir de maintenant : *EDL*.

<sup>17</sup> À partir de maintenant : *LPE*.

<sup>18</sup> À partir de maintenant : *PDUI*.

*Territoire* (2010) et l'euthanasie, ou dans *Soumission* (2015) où le radicalisme musulman est au centre du récit.

La polémique liée à la parution d'*EDL*, *LPE* et *PDUI* laisse apparaître une structure complexe qui caractérise la polarisation de la réception des romans de Michel Houellebecq, c'est à dire, la question de l'acceptable et de l'inacceptable du discours raciste et misogyne de ses personnages, et des propos de l'écrivain dans les médias où il répète ces discours comme s'il était vraiment d'accord, afin de gagner « une visibilité nouvelle et inattendue »<sup>19</sup>, celle de l'« affaire Houellebecq ».

Pour comprendre ce phénomène il faut remonter à son intervention publique lors de la publication de *Plateforme* en 2001 et de son intervention en 2002 dans le journal *Lire*, dans lequel Houellebecq se montre à faveur du discours islamophobe des personnages de *EDL*, *LPE* et *Plateforme*. En 2002, après cette intervention, Houellebecq va déclarer avoir « fini avec les médias »<sup>20</sup>, prenant plus de distance avec les journalistes et se montrant indifférent aux discours provocateurs de ses personnages, sans s'engager à prendre parti à faveur ou en contre :

Journaliste : Pour l'Islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine ?

Houellebecq : Oui, oui, on peut parler de haine. [...] J'ai eu une révélation sur le mont Sinaï, là où Moïse a reçu les Dix Commandements... Subitement, j'ai éprouvé un rejet total pour les monothéismes. [...] Je me suis dit que le fait de croire en un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré ! La Bible, au moins, c'est très beau parce que les juifs ont un sacré talent littéraire... Ce qui peut excuser beaucoup de choses [...].<sup>21</sup>

Les polémiques des œuvres de Michel Houellebecq naissent au niveau de la réception de ses romans à cause d'une confusion entre l'énonciateur du roman et le romancier et leurs valeurs éthiques, c'est à dire « qu'il s'opère un transfert entre l'ethos intra-discursif »<sup>22</sup> entre l'image que l'écrivain construit de lui-même à travers son discours romanesque, et celle qu'il construit de façon extra-discursive, comme lors de son intervention publique de *Plateforme*.

D'après Jérôme Meizoz, l'étude de la posture de M. Houellebecq repose sur deux axes<sup>23</sup>:

---

<sup>19</sup>Moor, Louise, (2012). « Posture polémique ou polémisation de la posture ? Le cas de Michel Houellebecq », *CONTEXTES*, N° 10. En ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/4921> (consulté le 12.10.2020).

<sup>20</sup>*Ibid. loc. cit.*

<sup>21</sup>*Ibid. loc. cit.*

<sup>22</sup>*Ibid. loc. cit.*

<sup>23</sup>Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, pp.18-21.

- 1) L'axe rhétorique : c'est l'axe textuel, qui regroupe tout ce qui est de l'ordre du discours fictif ou effectif de l'auteur dans son œuvre.
- 2) L'axe contextuel : c'est l'axe extralinguistique de la façon de parler, d'être, de s'exprimer et de se projeter vers l'extérieur.

Selon Roland Barthes, « l'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela »<sup>24</sup>, et c'est pour cette raison qu'il est nécessaire d'étudier la posture d'un écrivain sur ces deux axes, car sa manière de dire peut nous relever sa manière d'être, qui est « une manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire »<sup>25</sup>.

À travers les personnages Michel et Bruno de *LPE* et du narrateur de *Plateforme*, Michel Houellebecq met en scène une posture énonciative qu'il reprend comme conduite publique, raciste, misogyne et islamophobe, invitant au public à confondre l'axe rhétorique et l'axe contextuel, car il répète les propos de ses personnages, ce qui mène le lecteur à confondre roman et réalité. En permettant que « la posture littéraire interne à l'énonciation romanesque précède et commande alors, en quelque sorte, le comportement social de l'auteur »<sup>26</sup>, il se produit une confusion des ethos qui caractérise Houellebecq comme un écrivain moderne et polémique, et cela « met en scène, de manière singularisante, la position et la trajectoire de l'auteur dans le champ littéraire »<sup>27</sup>.

## 2.2. La confusion des éthos

En tant que l'un des plus importants théoriciens du concept de posture littéraire, Jérôme Meizoz fait souvent référence à Michel Houellebecq comme le cas paradigmatique d'un écrivain capable de se servir du spectacle et du marketing audiovisuel de projeter sa vie personnelle, avec le but de gagner de la visibilité publique. Cependant, Michel Houellebecq se caractérise aussi par une position supratextuelle « beaucoup plus intense, variée et complexe dans les mécanismes de génération de sens de ses textes littéraires »<sup>28</sup>, qui est renforcée par une série

<sup>24</sup>Barthes, Roland (1970). « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, N°16. pp. 172-222, p. 212.

<sup>25</sup>Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, p.18.

<sup>26</sup>Meizoz, Jérôme. « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-poética*. En ligne: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> (consulté le 11.10.2021).

<sup>27</sup>Meizoz, Jérôme. « Champ littéraire et analyse de discours : quelles articulations? », in Ostenstad, Inger et Maingueneau, Dominique (dir.), *Au-delà des oeuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, Édition L'Harmattan, 2010, pp. 65-86, p. 65.

<sup>28</sup>Amores Fúster, Miguel (2019). « Le paradoxe du reality: une réflexion sur la posture littéraire de Michel Houellebecq », *Çédille. Revista de estudios franceses*, N° 16, pp. 153-171, p. 157.

d'événements assez particuliers qui permettent de parler de brouillage des ethos du « je » de la fiction textuelle et du « je » la réalité extratextuelle: l'entretien polémique de *Lire* de 2001; le prix de Goncourt de 2010 et le choix de l'Académie Goncourt de déplacer le débat des valeurs éthiques de l'écrivain sur le jugement exclusivement littéraire de son roman *La Carte et le Territoire*; la prédiction des attentats de Paris de 2015 dans *Soumission*, paru juste trois mois avant les événements dramatiques du Bataclan; son troisième mariage en 2018 avec une femme chinoise beaucoup plus jeune que lui, rappelant aux lecteurs et aux critiques la thématique principale de *Plateforme* (tourisme sexuel et jeunes prostituées en Thaïlande); et surtout sa dégradation physique visible dans ses dernières apparitions publiques, toujours la cigarette dans la bouche, peu de soin pour l'hygiène personnelle, des vêtements déchirés, et un regard de plus en plus mélancolique.

Selon le linguiste Dominique Maingueneau, l'éthos est un mot grec qui signifie le caractère, l'état d'âme, la disposition psychique, « un ensemble de traits intra-discursifs attribués à un locuteur inscrit dans un monde extra-discursif »<sup>29</sup>, ou un co-énonciateur qui ne doit pas être confondu avec l'auteur. D'après cette définition, l'énonciateur est le responsable de l'énonciation, mais il n'est pas déductible à son énoncé, et « on ne peut ignorer que le public se construit aussi des représentations de l'éthos de l'énonciateur avant même qu'il ne parle »<sup>30</sup>. D'un autre côté, l'éthos correspond à l'image que le locuteur donne de lui-même à travers son discours et la scénographie de son énonciation, et sa fonction est l'établissement de sa crédibilité de la part du lecteur.

Maingueneau différencie l'éthos discursif d'un éthos prédiscursif, qui forment ensemble un éthos effectif, qui implique une scénographie spécifique à travers laquelle les contenus surgissent, et qui « légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer (la scénographie) »<sup>31</sup> :

Quand un homme des sciences s'exprime ès-qualité à la télévision, il se montre à travers son énonciation comme réfléchi, mesuré, impartial, etc. à la fois dans son éthos et le contenu de ses paroles : ce faisant, il définit en retour implicitement ce qu'est l'homme de science véritable et s'oppose à l'anti-ethos correspondant.<sup>32</sup>

<sup>29</sup>Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Paris, Armand Collin, p. 204.

<sup>30</sup>Id. 2002. « Problèmes d'éthos », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, N° 113-114, Juin. p. 59.

<sup>31</sup>Id. 2002. « L'éthos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d'éthos », *Pratiques* n° 113-114, juin 2002). p. 14.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 15.

De cette manière, l'on ne doit pas s'étonner de rencontrer certaines instances où l'énonciateur insère explicitement certaines valeurs de ses personnages dans son propre discours, car c'est grâce à ces valeurs que la construction de l'ethos est rendue possible.

D'après Louise Moor, les énonciateurs des romans naturalistes de Balzac, Flaubert, Zola, et Huysmans « insèrent des réflexions axiologiques ou idéologiques qui permettent d'attribuer au garant du récit certaines caractéristiques morales »<sup>33</sup> par les descriptions qu'ils mettent en place. Dans le cas de Michel Houellebecq, une forte complicité entre les propos des personnages et l'énonciateur, qui semblent d'être d'accord entre eux, donne lieu à l'ambiguïté qui amène le lecteur « à construire une image de l'énonciateur très proche de celle des personnages dont il est question dans le récit »<sup>34</sup>. Cette ambiguïté s'intensifie encore plus par la présence de nombreux doubles masculins de l'écrivain dans ses récits, qui portent souvent le nom de « Michel », comme dans *LPE* et *Plateforme*, qui ont tous des métiers scientifiques souvent liés au domaine de l'agriculture, qui sont enclins à la misanthropie et à la lecture de Schopenhauer, et qui voient dans leur chien la seule possibilité d'une forme amour plus tendre et sincère que celle des êtres humains, comme Michel Houellebecq et son chien *Clément*, en déclarant après sa mort que « le chien est une machine à aimer »<sup>35</sup>. Le plus curieux du rapport de l'écrivain avec son chien, c'est le choix de la maison d'édition « J'ai lu » de fixer un chien sur la couverture de *PDUI*, roman publié en 2005, et centré sur la solitude, l'isolement et l'impossibilité d'amour. La couverture de *PDUI* n'est pas la seule ni la première à évoquer cette ambiguïté, car la même maison d'édition avait déjà choisi en 1998 de placer Michel Houellebecq sur la couverture de *LPE*, où il apparaît devant la caméra avec sa cigarette dans la bouche et un sachet dans la main droite, en reprenant l'image des paniers et de la société de consommation de la couverture d'*EDL* :

---

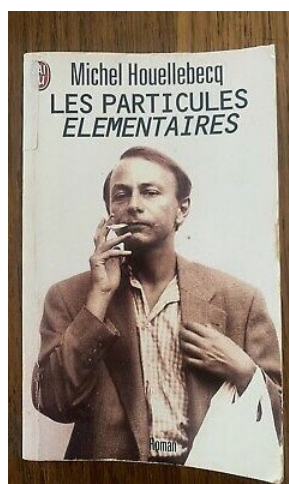
<sup>33</sup>Moor, Louise. 2012. art. cit. En ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/4921> (consulté le 12.10.2021).

<sup>34</sup>*Ibid. loc. cit.*

<sup>35</sup>Culture. Houellebecq : « Le chien est une machine à aimer ». En ligne : <https://www.lefigaro.fr/livres/2016/07/14/> (consulté le 12.10.2021).



36

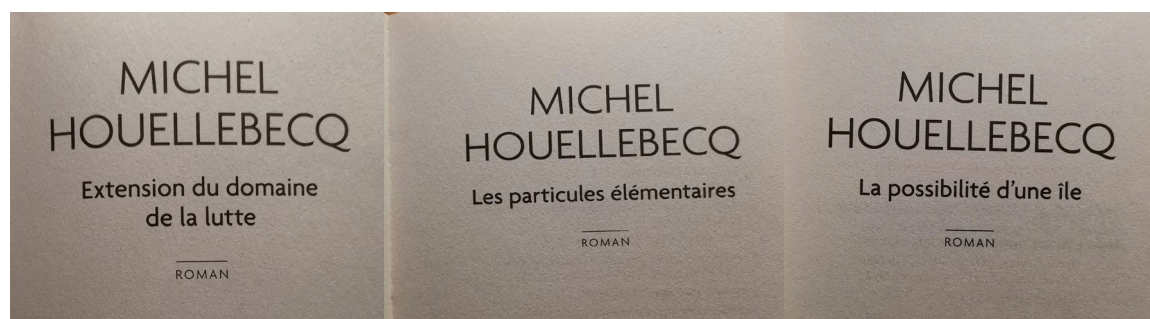


37



38

En outre, le paratexte de ces trois romans, leur couverture, et l'indication de « roman » sur leur quatrième de couverture renseignent le caractère romanesque mais aussi autobiographique et autofictionnel du récit, en posant au lecteur le doute d'être devant un roman, une autobiographie ou devant une autofiction :



39

Soit choix éditorial ou choix intentionnel de l'écrivain de ce paratexte ambigu, l'adaptation cinématographique de *EDL* de 1999 est un autre exemple très clair de la confusion des ethos entre Michel Houellebecq-écrivain, et co-énonciateur de ses récits. Dans cette adaptation cinématographique, l'acteur qui représente l'antihéros de *EDL*, Philippe Harel, montre une très forte ressemblance physique à l'écrivain qui se manifeste dans sa parure, sa

<sup>36</sup>Couverture Nouvelle Édition *EDL*. 2018. En ligne: [https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41LQgqHPvHL.\\_SY291\\_BO1,204,203,200\\_QL40\\_FMwebp\\_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41LQgqHPvHL._SY291_BO1,204,203,200_QL40_FMwebp_.jpg) (consulté le 12.10.2021).

<sup>37</sup>Couverture *LPE*. 1998. En ligne: <https://pictures.abebooks.com/isbn/9782290303054-es-300.jpg> (consulté le 12.10.2021).

<sup>38</sup>Couverture Nouvelle Édition *PDUI*. 2012. En ligne: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/515TRn+WNUL.jpg> (consulté le 12.10.2021).

<sup>39</sup>Élaboration propre.

coiffure et ses tâches chauves, ses vêtements, le profil de son visage et même sa façon de tenir la cigarette :



40



41

Les éléments paratextuels des romans de Michel Houellebecq aident brouillent donc la relation entre le co-énonciateur du récit et ses personnages, qui est « une confusion au niveau des représentations entre le garant intra-discursif du récit et l'auteur du roman »<sup>42</sup>. De cette manière, l'ethos discursif de l'énonciateur se mélange avec la représentation et la voix des personnages dans le récit. Ces personnages doubles de l'écrivain renvoient en même temps au locuteur extra-discursif, Michel Houellebecq, qui se sert de ce parallélisme pour se projeter dans ses propres textes.

En plus, Michel Houellebecq crée une confusion totale entre l'ethos énonciateur et l'écrivain par son silence sur les propos de ses personnages et les thèmes controversés de ses romans depuis l'entretien de *Lire* de 2001 soulevant le doute sur sa véritable position. Sa forte médiatisation et son ethos polémique et provocateur caractérise son parcours jusqu'à nos jours, donnant lieu à plusieurs débats *in absentia* lors de la sortie de chacun de ses ouvrages. Unique dans la littérature française contemporaine, l'ethos prédiscursif de Houellebecq est tellement puissant par son pouvoir de provocation que « le public se construit aussi des représentations de l'ethos de l'énonciateur avant même qu'il ne parle »<sup>43</sup>. Autrement dit, l'image préconçue de

<sup>40</sup>Philippe Harel dans l'adaptation cinématographique de EDL en 1999. Source: <https://media.senscritique.com/media/000018406381> (consulté le 13.10.2021).

<sup>41</sup>Michel Houellebecq en 1999. Source: <https://www.thetimes.co.uk/imageserver/image/> (consulté le 13.10.2021).

<sup>42</sup>Moor, Louise (2012). art. cit. En ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/4921> (consulté le 14.10.2020)

<sup>43</sup>Maingueneau, Dominique (2002). « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d'ethos », *Pratiques* n° 113-114, juin 2002). p. 4.



Houellebecq avant même qu'il prononce un nouveau discours ou publie un nouveau roman est tellement puissante qu'il n'a plus besoin d'être actif dans les médias pour créer de la polémique.

### 2.3. Les traces d'autofiction dans *L'Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*

La réflexion sur la posture de Meizoz et l'ethos de Maingueneau nous mène encore une fois à revenir sur le concept d'autobiographie et d'autofiction dans l'œuvre de Michel Houellebecq et à reprendre le tableau de Philippe Lejeune du point 1.2. de notre dissertation, pour envisager les traces d'autofiction existantes dans les trois romans de notre corpus:

Nom du personnage → Pacte ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

44

Dans le cas de *EDL*, le narrateur est le personnage principal, et il annonce dès le début qu'il est le protagoniste de son propre récit, qui est, d'après lui, un roman de caractère autobiographique :

Les pages qui vont suivre constituent un roman ; j'entends, une succession d'anecdotes dont je suis le héros. Ce choix autobiographique n'en est pas réellement un. [...] L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme. (p. 11).

Par conséquent, les lecteurs de *EDL* se trouvent devant un « je » narrateur qui définit sa narration comme une série d'anecdotes de caractère autobiographique de la vie du narrateur et celle de Raphaël Tisserand (personnage différent du narrateur), en se montrant comme savant moralisateur qui va leur montrer comment se sont-ils trouvés dans le domaine de la lutte:

<sup>44</sup>Lejeune, Philippe (1994). *Op. cit.*, p. 28.

Vous aussi, vous vous êtes intéressé au monde.[...] Le domaine de la règle ne vous suffisait plus; vous ne pouviez vivre plus longtemps dans le domaine de la règle; aussi, vous avez dû entrer dans le domaine de la lutte. (p. 11)

Néanmoins, ce narrateur n'a pas de nom, et le paratexte de la quatrième de couverture indique qu'il s'agit très clairement d'un « roman », ce qui est accentué davantage par le choix éditorial de représenter une image de plusieurs chariotes sur la couverture de cette œuvre, à différence de la photographie de Houellebecq dans *LPE*. D'après le tableau de P. Lejeune, le lecteur ne sait pas si le narrateur et l'auteur portent le même nom, tandis que le pacte de lecture est assez ambigu, car la quatrième de couverture indique qu'il agit d'un « roman », mais le narrateur annonce qu'il va raconter une « succession d'anecdotes » de sa vie, en adaptant un choix autobiographique pour donner de la cohérence et du réalisme à son récit.

En plus, le roman montre plusieurs parallélismes entre les événements décrits et la vie de l'auteur, et notamment l'internement du protagoniste dans une clinique psychiatrique qui correspond à un événement réel dans la vie de M. Houellebecq, ou le fait que le narrateur et Raphaël Tisserand travaillent dans une boîte informatique (Houellebecq a aussi travaillé comme informaticien de 1983 à 1990 chez Unilog à Paris, un poste qui le déprimait énormément<sup>45</sup>). D'après plusieurs biographes de l'écrivain, parmi lesquels Denis Demonpion, cette expérience professionnelle décourageante de vie d'informaticien marquée par les allers retours de Paris en Province et par les séjours courts dans des mauvais hôtels va profondément influencer et même inspirer la rédaction de *EDL* :

Michel assure les déplacements, la mise en application d'un nouveau logiciel impliquant la formation des agents des directions départementales de l'Agriculture, notamment à Rouen. Une expérience dont Michel s'inspirera largement à l'heure d'écrire *Extension du domaine de la lutte*.<sup>46</sup>

De cette manière, *EDL* correspond au genre 2b du tableau de Lejeune, *Indéterminé*, qui est celui de l'autofiction d'après la définition de Doubrovsky, qui a comme base la coïncidence entre faits biographiques et faits fictionnels, et le traitement que d'une période d'épisodes de vie du narrateur sans besoin de suivre un ordre chronologique stricte, à différence de l'autobiographie.

En plus, nous pouvons parler d'autofiction dans le cas de *EDL* grâce à l'entretien entre Michel Houellebecq et Martin de Haan en 2002, dans lequel l'écrivain annonce que ce roman

---

<sup>45</sup>Viard, Bruno (2013). *Op. cit.*, p. 19.

<sup>46</sup>Demonpion, Denis (2019). *Houellebecq: la biographie d'un phénomène*, Paris, Buchet-Chastel, Coll. Ess Doc Aut. p. 81.

« n’était vraiment prévu comme un roman au départ » et que « ça commence [avait commencé] comme un journal, en fait »<sup>47</sup>, et donne une autre piste extratextuelle qui indique que la base du roman peut être un mélange de vrais faits de caractère biographique et de faits fictifs.

Dans le cas de *LPE*, l’identité du narrateur (en troisième personne) reste un mystère jusqu’à la fin du récit, où l’on découvre qu’il s’agit d’une nouvelle race d’êtres néo-humains. L’identité du narrateur ne peut pas coïncider avec celle de l’auteur qui apparaît sur la couverture, ce qui montre qu’il s’agit d’un pacte de lecture romanesque. Cependant, le nom de Michel apparaît déjà dans le deuxième paragraphe du Prologue :

Au moment de sa disparition, Michel Djerzinski était unanimement considéré comme un biologiste de tout premier plan, et on pensait sérieusement à lui pour le prix Nobel ; sa véritable importance ne devait apparaître qu’un peu plus tard. (p. 7)

La photographie de Houellebecq sur la couverture de *LPE* de « J’ai Lu » de 1999, le titre « roman » sous la quatrième de couverture, et le nom du personnage principal qui s’appelle aussi Michel ne sont pas les seuls indices de la nature autofictionnelle de l’ouvrage, car le récit de vie de Michel et Bruno dans *LPE* présente aussi des parallélismes avec la vie privée de Houellebecq, comme par exemple la formation scientifique de Michel-personnage, et les relations compliquées de l’écrivain avec sa mère, Lucie Ceccaldi, qu’il traite de hippie libertine et militante communiste qui n’a pas grand-chose à faire avec son éducation et qui lui a privé de l’amour maternel pendant son enfance<sup>48</sup>, en la transformant en Janine Ceccaldi dans *LPE*, la mère de Michel et Bruno :

À la même époque, Janine commença à fréquenter des Américains de passage sur la Côte. Aux États-Unis, en Californie, quelque chose de radicalement nouveau était en train de se produire. À Esalen, près de Big Sur, des communautés se créaient, basées sur la liberté sexuelle et l’utilisation des drogues psychédéliques, censées provoquer l’ouverture du champ de conscience. (p. 7)

D’un autre côté, l’un des parallélismes les plus surprenant entre la vie de l’auteur et l’histoire de *LPE*, porte sur l’enfance de l’écrivain en Algérie chez sa grand-mère Henriette Stéphanie Houellebecq, lors de la séparation de ses parents. D’après Denis Demonpion, le temps passé chez sa grand-mère furent les moments les plus heureux de sa vie, grâce à sa tendresse et à son amour<sup>49</sup>, ce qui correspond à la description de l’enfance de Bruno dans *LPE*,

---

<sup>47</sup>Houellebecq.nl, « Mon matériau, ce n’est pas vraiment le monde: entretien avec Michel Houellebecq ». En ligne: <https://www.houellebecq.nl/> (consulté le 16.10.2021).

<sup>48</sup>Demonpion, Denis (2019). *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>49</sup>Demonpion, Denis (2019). *Op. Cit.*, p.66.

où le narrateur décrit en détail l'appartement algérien dans lequel Bruno passe son enfance : « un corridor de vingt mètres traversait l'appartement, conduisait à un salon par le balcon duquel on dominait la ville blanche »<sup>50</sup>. Après cette description, le narrateur décrit Bruno à l'âge de quatre ans, pédalant sur un tricycle, et déclare que c'est « à ces moments qu'il avait connu son maximum de bonheur terrestre »<sup>51</sup>.

Toutes ces traces mènent à placer *LPE* dans une boîte inexistante juste à droite de la boîte 2a du tableau de Lejeune, qui correspond à l'autofiction non déclarée en troisième personne. Dans le cas de *PDUI*, le récit reprend le narrateur néo-humain de *LPE* sous la forme de Daniel<sup>24</sup> et Daniel<sup>25</sup>, qui revivent l'autobiographie de Daniel<sup>1</sup>, leur prédécesseur. Dans ce cadre, le pacte de lecture est romanesque, car le chien qui apparaît sur la couverture du roman n'est pas suffisant pour établir le lien avec la vie de l'écrivain, il n'y pas assez de parallélismes dans le récit comme dans *EDL* et *LPE*, et la quatrième de couverture nous indique qu'il s'agit d'un roman. En plus, le lecteur se rend compte dès le début que le récit est une fiction dystopique, et le nom du personnage principal (Daniel<sup>1</sup>, 24, 25) ne correspond pas à celui de l'auteur. De cette manière *PDUI* correspond au genre 1a du tableau de Lejeune, c'est à dire, *Roman*. La clef pour l'établissement de ce pacte romanesque est le prologue fantastique du roman, qui commence de la manière suivante :

Mon incarnation actuelle se dégrade ; je ne pense pas qu'elle puisse tenir encore longtemps. Je sais que dans ma prochaine incarnation je retrouverai mon compagnon, le petit chien Fox. (p. 14)

Aucun des romans de Houellebecq n'est reconnu par l'auteur comme autofiction, mais le lecteur, sans repères suffisantes pour identifier l'auteur, le narrateur et le personnage, établit ce lien. Cependant, *PDUI* est le roman de notre corpus où cette identification est la moins forte et la plus difficile à repérer, à cause du pacte de lecture fantastique forgé dès la première page du récit.

En ce sens, la publication du dernier roman de Houellebecq jusqu'au présent, *Sérotonine* (2019), jette une nouvelle lumière sur l'autofiction volontaire ou involontaire de l'écrivain. À un moment donné, le narrateur et personnage principal de *Sérotonine*, beaucoup plus âgé que le narrateur de *EDL* (1992), utilise le terme *autofiction* dans son récit, très différent du terme *autobiographie* dont le narrateur de *EDL* se sert :

---

<sup>50</sup>Houellebecq, Michel (1998). Les particules élémentaires, Paris, J'ai lu. p. 7.

<sup>51</sup>*Ibid. loc. cit.*

Au vrai le terme d'autofiction ne m'évoquait que des idées imprécises, je l'avais mémorisé à l'occasion de la lecture d'un livre de Christine Angot (enfin des cinq premières pages), toujours est-il qu'en approchant des quais il me sembla de plus en plus que le mot convenait à ma situation, qu'il avait même été inventé pour moi [...] (p. 157)

De cette façon, l'autofiction est présente dans toute la production romanesque de Houellebecq, et l'ambiguïté que l'écrivain est capable de créer est la clé pour que une critique de la société contemporaine et des rapports humains modernes pousse le lecteur à faire face à ses expériences personnelles dans le récit de vie de Raphaël Tisserand dans *EDL*, de Michel et Bruno dans *LPE*, et de Bruno1/24/25 dans *LPE*. Par conséquent, l'écrivain se constitue d'une nouvelle façon en tant que personnage de ses récits, et descend vers le moi inconnu avec des traces autobiographiques qui exposent sa vision du monde, et qui fixent le « je » comme un point d'arrivée, qui explique et qui justifie sa vision unique de la problématique des rapports humains modernes, que notre travail aborde par la suite.

### 3. Critique des rapports humains modernes

#### 3.1. Un monde régit par des nouvelles hiérarchies socioéconomiques

Dans *Extension du domaine de la lutte*, Michel Houellebecq développe de façon plus approfondie l'homologie entre le libéralisme économique et le libéralisme sexuel résultant des événements de 1968, qui est à la base de sa vision du monde et du rejet du système économique et social néolibéral.

La première thèse que nous pouvons trouver dans *EDL* est celle de la société moderne fortement régie par de nouvelles hiérarchies sociales fondées sur la liberté sexuelle, et sur les échanges physiques entre les individus réglés par les mêmes principes que les échanges des biens matériels dans le système capitaliste sauvage contemporain. À différence de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'argent, le sang et le statut social ne sont plus les garants de la réussite sexuelle des individus médiocres, comme dans le cas de Raphaël Tisserand ou du narrateur. L'avènement d'une nouvelle classe moyenne et de l'individualisation après les événement de Mai 68 ont provoqué que ces individus se trouvent dans une lutte féroce pour l'amour des femmes les plus attirantes, qui sont, d'après le récit, toujours des jeunes filles à la limite de 18 ans que le narrateur ne peut plus attirer en faisant outil de sa situation économique ou de sa descendance française:

Dans un système sexuel où l'adultère est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver son compagnon de lit. En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables ; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. (p.14)

Par rapport à Raphaël Tisserand, le narrateur indique au lecteur que « sur le plan économique, Raphaël Tisserand appartient au camp des vainqueurs ; sur le plan sexuel, à celui des vaincus » (p. 69). Cependant, le narrateur ne cesse jamais d'encourager Tisserand d'obtenir le plaisir sexuel des jeunes filles, même s'il sait que sa laideur physique et son âge ne lui permettront jamais de rivaliser avec l'attraction des jeunes garçons de couleur qui triomphent sur le marché sexuel malgré leur situation économique inférieure, d'où la haine « justifiée » envers ces filles inaccessibles et les jeunes immigrés de l'Afrique noire :

Pourtant j'ai toujours détesté les étudiantes en psychologie : des petites salopes, voilà ce que j'en pense. Mais cette femme plus âgée, qu'on imaginait plongée dans une lessiveuse, le visage entouré d'un turban, m'inspirait presque confiance. (p. 99)

D'après le narrateur de *EDL*, « les entreprises se disputent certains jeunes diplômés ; les femmes se disputent certains jeunes hommes », tandis que « les hommes se disputent certaines jeunes femmes » (p. 69). La richesse et la réussite professionnelle ne signifient plus rien dans le nouveau domaine de la lutte, qui est celui de la lutte sexuelle qui caractérise la vie privée des individus masculins perdants dans ce nouveau système. D'après Christian Monnin<sup>52</sup>, *EDL* peut être analysé comme « une peinture sans concession de l'aliénation dans une société prétendument libérée », mais ce roman présente aussi une dimension d'analyse plus profonde, qui est celle de montrer « l'échec pénible d'une tentative de redonner un sens à ces trajectoires individuelles ».

Nous pouvons voir cette tentative dans les premières lignes du roman, où le narrateur s'identifie avec le lecteur en voulant lui montrer comment s'est-il trouvé dans ce domaine de la lutte, et cela veut dire que le lecteur idéal auquel l'énonciateur se dirige doit être un homme pareil au narrateur et à Raphaël Tisserand, c'est à dire un homme âgé et médiocre qui se sent aliéné dans une société qui se dit d'être libre, ce qui permet que le narrateur s'offre en sauveur face à son lecteur en lui montrant les mécanismes sociaux cachés responsables de ses malheurs, en lui offrant une possibilité de refuge dans son récit: « Vous n'êtes plus tout jeune. [...] Ce n'est rien. Je suis là. Je ne vous laisserai pas tomber. Continuez votre lecture » (p. 11).

---

<sup>52</sup>Monnin, Christian (1999). « Le roman comme accélérateur de particules. Autour de Houellebecq », dans *Liberté*, vol. 41, N° 2, pp.11-28, p. 8.

Cette tentative de représenter les vérités cachées qui causent les problèmes dans la société moderne est présente tout au long du roman sous la forme des interventions du narrateur sur le libéralisme économique, entremêlé avec des anecdotes sur sa vie et sur celle de Raphaël Tisserand, ce qui provoque que les passages cités soient interprétés comme des assertions idéologiques du narrateur qui justifient les anecdotes racontées :

Le libéralisme économique, c'est l'Extension du domaine de la lutte... à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même le libéralisme sexuel, c'est l'Extension du domaine de la lutte... à tous les âges... et à toutes les classes. (p. 100)

D'après le narrateur, « aucune civilisation, aucune époque n'ont été capables de développer chez leurs sujets une telle quantité d'amertume » (p. 100), et cela se doit au monde trop simple où l'on habite, qui se résume par deux systèmes, un système « plutôt masculin » qui est « basé sur la domination, l'argent et la peur », et un « système féminin basé sur la séduction et le sexe » (p. 100). Ces deux systèmes ne sont plus liés l'un à l'autre, d'où l'impossibilité d'acheter le vrai amour dont François Tisserand est privé toute sa vie. La seule chose que les personnages créés par Houellebecq peuvent acheter c'est le corps des femmes, étant le recours à la prostitution la seule solution vis-à-vis leur position de perdants. De cette manière, la bonne situation économique de François Tisserand et du narrateur leur permet de faire recours à la prostitution, mais cela ne fait qu'accentuer leur sentiment d'injustice sociale par rapport aux individus plus séduisants qu'eux qui triomphent dans le « système féminin » :

J'ai de quoi me payer une pute par semaine ; le samedi soir, ça serait bien. Je finirai peut-être par le faire. Mais je sais que certains hommes peuvent avoir la même chose gratuitement, et en plus avec de l'amour. Je préfère essayer ; pour l'instant, je préfère encore essayer. (p. 69)

Pourtant, le système économique « masculin » et le système sexuel « féminin » ne sont pas entièrement indépendants, car l'argent est finalement capable d'acheter l'échange sexuel dont ces individus amers privés d'amour ont besoin, et cela se voit encore mieux dans le roman *Plateforme* (2001), où des personnages identiques à François Tisserand et au narrateur trouvent une solution à leur aliénation dans la prostitution bon-marché et dans le tourisme sexuel en Thaïlande.

### 3.2. Changement ontologique et perte des valeurs

Dans *Les Particules élémentaires*, l'existence humaine est présentée par le narrateur comme une forme de lutte darwinienne pour la survie, très peu différente de celle menée par des

animaux sauvages, ce dont Michel Djerzinski se rend compte dès son enfance à cause de la cruauté des garçons du lycée où il était interné :

Dans ces salles d'autres garçons m'avaient frappé, humilié, ils avaient pris plaisir à me cracher et à me pisser dessus, à plonger ma tête dans la cuvette des chiottes ; je ne ressentais pourtant aucune émotion, sinon une légère tristesse. (p. 173)

Le jeune Michel prend une distance vis-à-vis des garçons de son âge qu'il voit comme des « paysans, donc de petits animaux, encore proches de la nature » (p. 148). La seule chose qu'il croit d'être dévouée de cruauté et d'égoïsme, ce sont les instincts de protection maternelle qui existent dans la nature, comme ceux de la femelle calmar, une « pathétique de vingt centimètres de long qui attaquait sans hésiter le plongeur qui s'approchait de ses œufs » (p. 149).

Dans un autre épisode de l'enfance de Michel-personnage, Michel Houellebecq se sert encore une fois des images violentes de *La Vie des animaux* pour renforcer l'idée de destruction que l'homme doit accomplir sur la terre, en tuant ceux qui sont les plus faibles, pour être détruit lui-même par quelqu'un d'autre de plus fort. Ainsi, « les gazelles et les daims, mammifères graciles, passaient [passent] leurs journées dans la terreur » (p. 29), chassées par des lions et des panthères, lesquelles sont attaquées à la même fois par « des parasites qui les dévoraient [dévorent] de l'intérieur ». En tant que bon observateur Michel transpose ses observations du monde animalier aux lois qui régissent l'existence humaine :

La nature sauvage n'était rien d'autre qu'une répugnante saloperie ; prise dans son ensemble la nature sauvage justifiait une destruction totale, un holocauste universel – et la mission de l'homme sur la Terre était probablement d'accomplir cet holocauste. (p. 30)

Michel trouve le soulagement dans la lecture d'Auguste Comte, dont « le positivisme pouvait, soulignait-il, être fondateur d'un nouvel humanisme » (p. 275). D'après les observations de Michel, les êtres humains ont passé au XX<sup>e</sup> siècle d'une société théologique vers une société capitaliste, et un deuxième passage ontologique est en train de se produire à notre époque, car les individus n'ont plus besoin d'une ontologie basée sur l'existence de Dieu, ce qui est la raison principale pour laquelle ils se sont « trouvés plongés dans la détresse et dans le doute » (*idem*). Ce passage ontologique se caractérise par un nouvel « biais d'une intersubjectivité raisonnable » (*idem*) qui relie les théories scientifiques aux expériences personnelles des individus, en faisant que les observations scientifiques deviennent la source universelle de perceptions et des sentiments des êtres humains sur la réalité. Pour mieux



comprendre cette idée, il faut que nous analysions très brièvement la théorie sociologique positiviste développée par Auguste Comte au XIX<sup>e</sup> siècle, sur laquelle le narrateur de *LPE* s'appuie tout au long du roman pour exposer sa vision de l'évolution humaine.

Considéré de nos jours comme le père de la sociologie et le fondateur du positivisme, Auguste Comte (1798-1857) expose dans son *Cours de littérature positiviste* qu'il souhaite découvrir l'homme et la société par les mêmes lois observables qui régissent la nature et l'univers. Étant l'un des premiers philosophes du XIX<sup>e</sup> siècle à donner une explication claire et rationnelle de l'organisation sociale des êtres humains sans faire recours à la métaphysique et à la religion, Comte considère la religion comme une fiction dont l'homme se servait auparavant pour comprendre la réalité. De cette manière, après la religion, l'homme s'est servi de la métaphysique pour expliquer les phénomènes qui lui restaient inexplicables, mais avec les nouvelles découvertes qui caractérisent la première révolution industrielle, l'homme a remplacé cette abstraction métaphysique par l'observation scientifique<sup>53</sup>.

Comme nous avons signalé ci-dessus, Michel semble paraphraser à plusieurs reprises cette vision comtienne de l'évolution sociale, qui peut se résumer par trois grands stages annoncés par Auguste Comte dans son *Cours de littérature positiviste* : « l'état théologique, l'état métaphysique, et l'état positif », étant le premier « provisoire, le second transitoire, et le troisième définitif »<sup>54</sup>. L'état théologique se caractérise par la loi du droit divin, ou ce que Comte appelle comme « agents doués de volonté, qui expliquent tous les phénomènes frappants de la nature »<sup>55</sup>. La deuxième phase historique est celle de l'état métaphysique, qui se correspond surtout au siècle des Lumières, et aux philosophes comme Descartes, Leibniz ou Rousseau, qui se servent d'une métaphysique abstraite et déiste, pour remplacer par l'argumentation l'imagination qui caractérise l'état théologique. D'après Florence Khodoss, le passage de l'esprit métaphysique à l'esprit positif est encore en train de se produire à notre époque, car cette nouvelle phase doit être la dernière, étant basée sur des lois définitives qui sont celles de la raison et de la science, et qui correspond à la vision scientifique positiviste de Michel, qui se sert des lois scientifiques pour donner du sens aux rapports humains

---

<sup>53</sup>Freund, Julien (1992). *D'Auguste Comte à Max Weber*, Paris, Economica, Coll. Classiques des Sciences Sociales. p.12.

<sup>54</sup>*Ibidem*, p.27.

<sup>55</sup>Khodoss, Florence (1982). *Cours de philosophie positive, Introduction et commentaires par Florence Khodoss*, Paris, Hatier, Coll. Textes Philosophiques Commentées. p. 27.

contemporains: « l'esprit positif renonce à chercher les causes, pour s'attacher seulement aux lois »<sup>56</sup>.

Dans *Les Particules élémentaires*, la vision de Michel Djerzinski sur l'avenir de l'humanité est presque la même que celle d'Auguste Comte, et il comprend que le malheur et l'individualisme des individus n'est que la conséquence du passage historique d'une société métaphysique matérialiste vers une société positiviste :

Pourtant il savait, et depuis très longtemps, que la métaphysique matérialiste, après avoir anéanti les croyances religieuses des siècles précédents, avait-elle même été détruite par les avancées plus récentes de la physique. (245)

De cette manière, la crise des valeurs des individus, qui se manifeste sur la forme de l'aliénation provoquée par le culte de la jeunesse et par la rupture des rapports familiaux traditionnels, n'a aucune solution apparente, car la société est encore en train de se réorganiser sur les lois scientifiques et sur l'avènement d'une nouvelle religion de l'humanité, nécessaire pour que les individus puissent mettre en harmonie leurs sentiments intimes avec la raison scientifique. C'est pour cette raison que Michel, conscient de l'époque où il vit, décide de mener une vie dirigée exclusivement à contribuer avec ses recherches à l'évolution humaine, en choisissant de ne pas lutter contre les hiérarchies sociales et contre le marché sexuel, à différence de son frère Bruno, ou de Raphaël Tisserand dans *EDL*, qui représentent l'individu inconscient du rôle qu'il a à jouer dans l'avenir de l'humanité. Cette vision comtienne explique aussi le titre du roman, *Les Particules élémentaires*, dont la signification métaphorique apparaît déjà formulée en 1991 dans *H.P. Lovecraft contre le monde contre la vie*, où l'écrivain fait allusion à la disparition de la race humaine :

L'univers n'est qu'un furtif arrangement de particules élémentaires. Une figure de transition vers le chaos. Qui finira par l'emporter. La race humaine disparaîtra. D'autres races apparaîtront, et disparaîtront à leur tour. (p. 17)

La formulation faite en 1991 par Houellebecq sur l'univers en tant que arrangement de particules élémentaires nous permet d'interpréter le titre du roman comme l'opposition entre la vision de Michel et Bruno, qui sont comparables « à deux photons émis par un même atome soumis à une excitation électrique,[...] et dont les trajectoires s'écartent »<sup>57</sup>, tandis que dans le roman *LPE*, le dénouement tragique du récit et le triomphe de la vision de Michel de l'avenir de l'humanité en tant qu'un système physique où « les particules pouvaient avoir l'une sur

---

<sup>56</sup>*Ibidem*, p.30.

<sup>57</sup>Monnin, Christian (1999). Art. cit., p.15.

l'autre une influence instantanée à une distance arbitraire » (p. 111) nous montre le triomphe de la vision comtienne de la société contemporaine qui explique ce nouveau passage ontologique. En outre, *LPE* semble préparer ses lecteurs pour l'avènement d'une société d'individus stériles et isolés l'un de l'autre dans *PDUI*, permettant conclure que la recherche du plaisir sensoriel n'est pas une source de bonheur atteignable : l'absence du malheur de Michel par sa vie solitaire et par ses recherches scientifiques reste la seule solution possible au malaise contemporain. D'après Monnin, « la solution au désarroi consiste donc à naturaliser la science, à en faire pour l'homme une seconde nature, dès lors qu'elle prend en charge la reproduction »<sup>58</sup>, mais comme nous allons voir dans *PDUI*, cette solution n'est pas valable non plus.

3.3. L'impossibilité de bonheur des individus, ni dans le présent, ni dans l'avenir  
*PDUI* présente une société contemporaine en crise sous le récit de vie de Daniell, un comique, cinéaste et observateur cynique, qui souffre le déclin des valeurs traditionnelles, et qui a aussi une vision matérialiste du monde. Au début du roman, Daniell se voit soi-même comme un « un observateur acéré de la réalité contemporaine » (p. 17), et comme Raphaël Tisserand dans *EDL* ou Bruno dans *LPE*, il est conscient de se situer dans le domaine de la lutte, confronté à l'impossibilité d'éprouver le bonheur avec sa femme, et puis avec son amant. Cela place le personnage dans une position coincé, dans un malaise existentiel sans issue, et une volonté de retour aux valeurs traditionnelles, éloignée de sa vision athéiste du monde :

C'est triste, le naufrage d'une civilisation, c'est triste de voir sombrer ses plus belles intelligences – on commence par se sentir légèrement mal à l'aise dans sa vie, et on finit par aspirer à l'établissement d'une république islamique. (p. 256)

Devant l'impossibilité de concilier l'amour et ses désirs sexuels, Daniel trouve le seul soulagement dans l'amour de son chien, Fox, décrit comme « une machine à aimer » capable d'aimer son propriétaire, « aussi disgracieux, pervers, déformé ou stupide soit-il » (p. 141), loin des descriptions violentes de la nature sauvage des animaux dans *LPE*. Cette impossibilité d'amour, caractéristique habituelle chez tous les héros de Michel Houellebecq, fait que Daniell décide de se suicider après avoir découvert l'apparition de l'amant qui vient de le quitter. Le dernier vers de son poème en guise de note de suicide contient le titre du roman, tout en évoquant l'idée d'un nouvel monde où l'amour et le bonheur seraient possibles (p. 316) :

---

<sup>58</sup>*Ibidem*, p.16.

Et l'amour, où tout est facile,  
Où tout est donné dans l'instant ;  
Il existe au milieu du temps  
La Possibilité d'une île.

Pourtant, le vrai temps de l'action du roman se manifeste dans le récit des clones de Daniel<sup>1</sup> (Daniel<sup>24</sup> et Daniel<sup>25</sup>) qui a lieu quelques siècles plus tard, dans un avenir où l'évolution de la société atteint sa fin par une nouvelle transformation ontologique dont nous avons parlé : celle des néo-humains, reproduits par clonage, qui mènent un cycle de vie très répétitif et très calme, où le sexe, l'argent et la mort ne jouent plus aucun rôle. D'après le récit, le seul but des néo-humains est celui d'attendre dans la passivité l'avenir d'une nouvelle race appelée Les Futurs qui va les remplacer de la même manière qu'ils avaient remplacé l'humanité. Pendant l'attente, ils apprennent le récit de vie de leur prédécesseur, Daniel<sup>1</sup>, avec le but d'apprendre les malheurs et les souffrances de la race humaine dont ils ont été livrés (p. 11) :

Nous n'avons plus vraiment d'objectif assignable ; les joies de l'être humain nous restent inconnues, ses malheurs à l'inverse ne peuvent nous décevoir.

La nouvelle société décrite dans la deuxième partie de *PDUI* n'est pas une véritable société puisque les individus n'y ont aucune interaction physique entre eux afin de ne pas permettre le développement d'une individualité unique, abolie par le clonage. Ces néo-humains sont aussi dépourvus du dilemme du choix personnel, fidèles aux *Instructions pour une vie paisible*, « une cartographie exhaustive des situations de vie envisageables » (p. 328) créée afin d'éviter le comportement individuel qui conduit à la naissance de la compétence, du désir, et du malheur. De cette manière, la vraie solution aux problèmes humains c'est l'abolition de l'individualité et de la société telle que nous la connaissons aujourd'hui. Cependant, cette solution déjà annoncée dans *LPE* se révèle inefficace, car même les néo-humains ne peuvent pas échapper au malaise existentiel qui caractérise leurs prédécesseurs, comme montre cette sorte de mélancolie éprouvée par Daniel<sup>25</sup> envers les souffrances et les plaisirs de Daniel<sup>1</sup> lorsqu'il lit le récit de la vie de celui-ci. Malgré son isolement et ses enseignements, il finit par développer une identité unique en même temps qu'il ressent ce malaise existentiel (p. 320) :

Signe le plus patent de l'échec, j'en étais venu sur la fin à envier la destinée de Daniel<sup>1</sup>, son parcours contradictoire et violent, les passions amoureuses qui l'avaient agité – quelles qu'aient pu être ses souffrances, et sa fin tragique au bout du compte.

C'est ici que le roman adopte finalement son caractère anti-utopique, et montre que la vision positiviste qui a donné lieu au monde futuriste de *PDUI* produit plutôt une existence vide

et dépourvue du sens, où l'immortalité garantie par le clonage ne joue plus aucun rôle, car les individus n'ont aucune raison de vivre :

Ma propre vie pourtant, j'y pense souvent, est bien loin d'être celle qu'il aurait aimé vivre. (p. 303)

À la fin du récit, lorsque Daniel25 abandonne son enclave et renonce à être cloné, son chien Fox disparaît et meurt mutilé par une tribu humaine sauvage, ce qui provoque que Daniel25 souffre pour la première fois dans sa vie, conscient que son chien ne pourra jamais être cloné (p. 341) :

Jamais Fox ne revivrait, ni lui ni aucun chien doté du même capital génétique, il avait sombré dans l'anéantissement intégral vers lequel je me dirigeais à mon tour. Je savais maintenant avec certitude que j'avais connu l'amour, puisque je connaissais la souffrance.

Convaincu que la souffrance et l'amour sont inséparables, Daniel25 est pris par le même malaise existentiel que Daniel, son prédécesseur humain. Ce sentiment s'explique par l'exemplification que Daniel25 fait d'un dialogue d'Aristophane dans le *Banquet* d'Aristote, où le philosophe expose la conception de l'amour qui, d'après Daniel25, a « intoxiqué l'humanité occidentale, puis l'humanité dans son ensemble » (p. 348). Dans ce dialogue du *Banquet*, Aristophane raconte un mythe sur l'amour et sur le désir métaphysique de l'homme de se fondre avec « celui-là même qui est sa moitié » (p. 349), homme ou femme, voulant former un tout unique et inséparable avec l'être aimé. D'après ce dialogue, un forgeron apparaît aux deux aimants à la fin de leur vie leur proposant de fondre leurs chairs en un seul corps et en une seule âme, « de sorte que de deux ils ne fassent plus qu'un, et qu'après leur mort, là-bas, chez Hadès, ils ne soient plus deux, mais un seul » (*idem*).

D'après Daniel25, les humains désirent former un tout inséparable : « notre ancienne nature était telle que nous formions un tout complet » (*idem*), ce qui explique le rêve d'un amour sans souffrance et détaché des instincts primitifs de reproduction. Daniel25 affirme que l'humanité n'a jamais pu se détacher de ce rêve formulé par Aristote dans ses *Dialogues*, constamment reformulé tout au long de l'histoire humaine, par le christianisme sous la formule « Les deux deviendront une seule chair » (*idem*), ou par le poème de Daniel1, qui évoque la possibilité d'une île où l'amour soit facile.

D'une façon très similaire à Michel dans *LPE*, qui se réfugie dans l'espoir de l'arrivée d'une nouvelle espèce plus avancée et moins souffrante, Bruno25 se réfugie à la fin de *PDUI* dans l'espoir de l'avènement des Futurs, la nouvelle espèce d'êtres qui ne seraient plus des

machines biologiques immortelles par clonation, mais « des êtres de silicium, dont la civilisation se construirait par interconnexion progressive de processeurs cognitifs et mémoriels » (p. 351), une nouvelle civilisation qui ne serait plus celle des particules élémentaires et isolées de Michel dans *LPE* ou de Daniel25 dans *PDUI*, mais plutôt celle qu'Aristote envisage dans le *Banquet*.

Néanmoins, les Futurs et leur avènement restent une sorte de mythe auquel Daniel25 est réticent jusqu'à la fin du roman, lorsqu'il finit par y croire, de la même manière que son antécédent Daniel1 finit par croire à la possibilité d'un amour sans souffrance, ou de la même façon que Michel finit par croire à l'avènement des néo-humains dans *LPE* (p. 353) :

Pour moi je continuerais, dans la mesure du possible, mon obscure existence de singe amélioré, et mon dernier regret serait d'avoir été la cause de la mort de Fox, le seul être digne de survivre qu'il m'ait été donné d'entrevoir ; car son regard contenait déjà, parfois, l'étincelle annonçant la venue des Futurs.

Par conséquent, les trois romans de notre corpus coïncident en deux points : l'idée de l'impossibilité de bonheur et le désespoir des personnages vis-à-vis de l'impossibilité de cette île où le vrai amour serait possible, ni dans le présent (*EDL*, *LPE*), ni dans l'avenir (*PDUI*). Ces trois romans présentent la quête du bonheur de leurs personnages comme une ruse existentielle pour continuer à vivre, en acceptant le fardeau métaphysique de leur existence, et en choisissant de croire à l'avènement d'une nouvelle race et d'une nouvelle société qui mettent fin à l'aliénation et au malaise de l'homme moderne, face à un monde de plus en plus individualiste et déséquilibré du point de vue émotionnel. Voilà les deux seules solutions possibles : le retour aux valeurs traditionnelles, ou l'évolution de l'humanité vers un tout inséparable et interconnecté.

Et pourtant, l'unité thématique et la critique des rapports humains modernes des trois romans de notre corpus ainsi que la fin de *PDUI* révèlent l'amour heureux comme seul sentiment capable de donner du sens et de l'espoir aux personnages pour continuer à vivre (Daniel25 et son chien Fox), ou de leur donner des souffrances (Raphaël Tisserand, Bruno, Michel) face à leur socialisation déficiente et leur manque d'amour maternel/féminin.

En définitive, la critique des rapports humains de Michel Houellebecq est fortement nourrie par l'ambiguïté qui caractérise l'option non déclarée dans ses textes pour l'autofiction. Cela lui permet d'être complice de ce qu'il dénonce, grâce au parallélisme établi entre le narrateur-personnage cynique et solitaire et l'écrivain (également cynique et solitaire) pour

justifier les propos misogynes et racistes de ses personnages et pour insérer dans ses récits des réflexions scientifiques, sociologiques et économiques qui accordent vraisemblance aux récits et justifient l'amertume face à une nouvelle société néolibérale, où l'âge et le physique règnent dans les relations interpersonnelles, comme le montre Sabine van Wesemael dont les thèses résument parfaitement à notre avis le rôle joué par l'autofiction et par l'ambiguïté dans la critique des rapport humains modernes de Michel Houellebecq:

La fiction houellebecquienne possède l'ambiguïté propre à beaucoup de grandes œuvres romanesques. L'auteur a un pied dans chaque camp ; il est complice de ce qu'il dénonce, en particulier de conduites sexuelles complètement anomiques. [...] Sans doute peut-on taxer Houellebecq de duplicité, d'hypocrisie, de démagogie. Pourtant, si le personnage/auteur houellebecquien est un solitaire maniaque, un névrosé, un grand déprimé, un obsédé sexuel, c'est qu'il a d'abord été victime d'un sort affreux. [...] Il est un enfant d' 'enfants' de mai 68. Ses héros sont les fils et les filles de soixante-huitards qui, arrivés à l'âge adulte, comprennent ce que leurs parents ont fait d'eux et poussent un cri de souffrance accusateur. « Mon père, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Cette génération accuse ses parents d'abandon d'enfant. Elle accuse même l'Occident entier d'abandon d'enfants. [...] Houellebecq montre la reproduction d'une génération à l'autre de comportements d'enfants mal aimés qui deviennent des parents mal aimants.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup>Wesemael, Sabine van (2004). *Michel Houellebecq (études réunies par Sabine van Wesemael, avec une interview inédite de l'auteur)*, Amsterdam, Rodopi. p. 130.

## Conclusion

L'analyse développée dans cette dissertation nous a permis de prendre en considération la critique des rapports humains modernes du point de vue de Michel Houellebecq et tant qu'auteur autofictionnel non-déclaré, ainsi que les liens entre sa « mise en scène » dans le champ des lettres françaises contemporaines et l'étude et l'interprétation de ses textes, en faisant explicitement outil d'une confusion des ethos pour renforcer un discours qui le singularise.

Notre approche théorique de la première et de la deuxième partie de cette dissertation nous a permis de comprendre l'ensemble paratextuel qui caractérise les romans des textes de notre corpus, appartenant à un écrivain considéré complexe et parfois difficile à comprendre. Elle nous a permis également de réfléchir sur les conséquences du penchant pour l'autofiction, l'ambigu et la polémique de Michel Houellebecq, dont la posture d'écrivain critique et parfois détesté par les médias, s'accompagne d'une production littéraire traversée par des préoccupations sur les nouveaux rapports humains libéraux et sur l'individualisation et l'isolement, qui caractérisent le présent et l'avenir de l'humanité.

Finalement, cette approche nous a donné la possibilité de nous centrer sur des aspects thématiques qui se répètent dans les trois romans de notre corpus, dont l'auteur se sert pour mettre en relègue trois données fondamentales: la nouvelle compétence socioéconomique des individus, un nouvel changement ontologique dans la société occidentale et l'impossibilité du bonheur dans ce nouveau monde où l'amour n'est plus possible sous aucune forme, ni dans les relations mère-filiales, ni dans les relations interpersonnelles entre les individus plus âgées.

En guise de conclusion, notre analyse a voulu illustrer que Michel Houellebecq ne nie pas la possibilité de coïncidence entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal de ses romans, et donc, le transfert du réel et du vécu à la fiction romanesque. Il se sert à tel point de la puissance médiatique et des apparitions publiques que la lecture de ses ouvrages est inévitablement influencée par des éléments extratextuels qui contribuent à fusionner ces trois figures ou, à la limite, à brouiller et à estomper les frontières entre elles. Ceci nous permet d'affirmer que la production romanesque de Michel Houellebecq se nourrit d'un vécu et des idées qui sont à la base de sa critique des rapports humains modernes et qui rendent possible que cette critique puisse exister sous la forme littéraire, plus proche et plus agissante par rapport



à son lectorat, qu'il provoque et interpelle davantage que beaucoup de traités sociologiques ou qu'une thèse purement philosophique.

## Bibliographie

AMORES FÚSTER, Miguel (2019). « Le paradoxe du reality : une réflexion sur la posture littéraire de Michel Houellebecq », *Çédille. Revista de estudios franceses*, N° 16, pp.153-171. En ligne : <https://cedille.webs.ull.es/16/10amores.pdf>

BARTHES, Roland (1970). « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, N° 16, pp. 172-223. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_16\\_1\\_1236](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236)

BARONI, Raphaël (2016). « Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction ? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq », dans *Arborescences*, N° 6, pp. 72-93. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/1037505ar/>

BIRON, Michel (2005). « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », dans *Études françaises*, Vol. 41, N° 1, pp. 27-44. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n1-etudfr872/010843ar/>

CARLSTON, Jacob (2007). « Écriture Houellebecquienne, écriture ménipéenne ? » dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la direction de Clément Murielle Lucie et Sabine van Wesemael, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., Coll. « Faux Titre », Vol. 304, pp. 19-31.

DAHAN-GAIDA, Laurence (2003). « La fin de l'histoire (naturelle) : *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, N° 71, pp. 91-114. En ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/009120ar/>

DA ROCHA SOARES, Corina (2010). « L'équivoque chez Michel Houellebecq : subtilités d'un personnage ambigu », *Carnets*, Première Série 2, pp. 123-149. En ligne : <https://journals.openedition.org/carnets/4709>

DEMONPION, Denis (2019). *Houellebecq : la biographie d'un phénomène*, Paris, Buchet-Chastel, Coll. Ess Doc Aut.

DORÉ, Kim (2002). « Doléances d'un surhomme ou La question de l'évolution dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », dans *Tangence*, N° 70, pp. 67-83. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2002-n70-tce609/008486ar/>

DOUBROVSKY, Serge (1988). *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Puf, Coll. Perspectives Critiques.

DOUBROVSKY, Serge (1989). *Le livre brisé*, Paris, Grasset.

FUSTIN, Ludivine (2013). « L'apathie cynique ou le refus des passions chez le héros houellebecquien », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, N° 2, p. 188-200. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_2013\\_num\\_1\\_2\\_7016](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2013_num_1_2_7016)

GASPARINI (2012). « Autofiction vs autobiographie », dans *Tangence*, N° 97, pp. 11-27.

GRELL, Isabelle, « C'est fini (entretien) », *Nouvelle Revue française*, N° 598, septembre 2011.

FREUND, Julien (1992). *D'Auguste Comte à Max Weber*, Paris, Economica, Coll. Classiques des Sciences Sociales.

HOUELLEBECQ, Michel (1991). *H.P. Lovecraft: Contre le monde contre la vie*, Paris, J'ai lu.

HOUELLEBECQ, Michel (1994). *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu.

HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les particules élémentaires*, Paris, J'ai lu. p. 7.

- HOUELLEBECQ, Michel (2001). *Plateforme*, Paris, J'ai lu.
- HOUELLEBECQ, Michel (2005). *La Possibilité d'une île*, Paris, J'ai lu.
- HOUELLEBECQ, Michel (2019). *Sérotonine*, Paris, Flammarion.
- KHODOSS, Florence (1982). *Cours de philosophie positive, Introduction et commentaires par Florence Khodoss*, Paris, Hatier, Coll. Textes Philosophiques Commentées.
- LECARME, Jacques (1996). « L'autofiction : un mauvais genre? », dans S. Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune [dir.], *Autofictions & Cie*, Cahiers RITM, Université de Paris X, pp. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002). « Problèmes d'ethos », *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, N° 113-114, Juin. En ligne : [https://www.persee.fr/issue/prati\\_0338-2389\\_2002\\_num\\_113\\_1](https://www.persee.fr/issue/prati_0338-2389_2002_num_113_1)
- MAINGUENEAU, Dominique (2002). « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d'ethos », *Pratiques* N° 113-114, juin 2002). En ligne : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). « L'ethos », dans *Le discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Paris, Armand Collin.
- MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- MEIZOZ, Jérôme (2010). « Champ littéraire et analyse de discours : quelles articulations? », in Ostenstad Inger (dir.) et Maingueneau Dominique (dir.), *Au-delà des oeuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, Édition L'Harmattan, pp. 65-86.
- MONNIN, Christian (1999). « Le roman comme accélérateur de particules. Autour de Houellebecq », dans *Liberté*, vol. 41, N° 2. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1999-v41-n2-liberte1461778/60659ac/>
- MOOR, Louise. 2012. « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », *CONTEXTES*, N°. 10. En ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/4921?lang=en>
- NIZON, PAUL (2000). *La république Nizon: Rencontre avec Philippe Derivière*, Paris, Argol.
- VIARD, BRUNO (2013). *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, Presses Universitaires de France.
- WESEMAEL, Sabine van (2004). *Michel Houellebecq (études réunies par Sabine van Wesemael, avec une interview inédite de l'auteur)*, Amsterdam, Rodopi.

## Sitographie

BFM.TV. Michel Houellebecq : suis-je islamophobe? probablement, oui. En ligne : [https://www.bfmtv.com/police-justice/michel-houellebecq-suis-je-islamophobe-probablement-oui\\_AN-201509060042.html](https://www.bfmtv.com/police-justice/michel-houellebecq-suis-je-islamophobe-probablement-oui_AN-201509060042.html) (consulté le 12.10.2021).

COUVERTURE LPE. 1998. En ligne : <https://pictures.abebooks.com/isbn/9782290303054-es-300.jpg> (consulté le 12.10.2021).

COUVERTURE NOUVELLE ÉDITION PDUI. 2012. En ligne : <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/515TRn+WNUL.jpg> (consulté le 12.10.2021).

COUVERTURE NOUVELLE ÉDITION EDL. 2018. En ligne: [https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41LQgqHPvHL.\\_SY291\\_BO1,204,203,200\\_QL40\\_FMwebp\\_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/41LQgqHPvHL._SY291_BO1,204,203,200_QL40_FMwebp_.jpg) (consulté le 12.10.2021).

CULTURE. Houellebecq : « Le chien est une machine à aimer ». En ligne : <https://www.lefigaro.fr/livres/2016/07/14/03005-20160714ARTFIG00045-houellebecq-le-chien-est-une-machine-a-aimer.php> (consulté le 12.10.2021).

PHILIPPE HAREL. En ligne : <https://media.senscritique.com/media/000018406381> (consulté le 13.10.2021).

HOUELLEBECQ.NL. Mon matériau, ce n'est pas vraiment le monde : entretien avec Michel Houellebecq. En ligne : <https://www.houellebecq.nl/3474/entretien-avec-michel-houellebecq/> (consulté le 16.10.2021).

LE COURS. L'écriture de soi. En ligne: <http://www.mrexhibition.net/cours/?p=12375#> (consulté le 9.10.2021).

MICHEL HOUELLEBECQ. En ligne : <https://www.thetimes.co.uk/imageserver/image/> (consulté le 13.10.2021).

VOX-POÉTICA, « Postures » d'auteur et poétique (Adjar, Rousseau, Céline, Houellebecq). En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> (consulté le 11.10.2021).